



Journal des anthropologues

Association française des anthropologues

130-131 | 2012

Création et transmission en anthropologie visuelle

Ceci (n') est (pas qu') une fiction

Daniel Pelligra



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/jda/5248>

DOI : 10.4000/jda.5248

ISSN : 2114-2203

Éditeur

Association française des anthropologues

Édition imprimée

Date de publication : 15 décembre 2012

Pagination : 423-441

ISBN : 979-10-90923-04-1

ISSN : 1156-0428

Référence électronique

Daniel Pelligra, « Ceci (n') est (pas qu') une fiction », *Journal des anthropologues* [En ligne], 130-131 | 2012, mis en ligne le 15 décembre 2014, consulté le 19 avril 2019. URL : <http://journals.openedition.org/jda/5248> ; DOI : 10.4000/jda.5248

Journal des anthropologues

CECI (N') EST (PAS QU') UNE FICTION

Daniel PELLIGRA*

Daniel Pelligra – Professeur Louis-Auguste Mierlu, vous venez de remporter le Chacal d'Or du Festival du film ethnographique, ethnologique, anthropologique, sociologique et cinématographique de Saint-Trouvable-le-Désert, avec votre dernière œuvre : *Les morts vivants s'ennuient la nuit*, sur la croyance en les revenants dans les alpages de la Haute-Maurienne. Tout d'abord merci de nous accorder cet entretien, car nous savons que depuis ce vif succès, vous êtes très sollicité...

Louis-Auguste Mierlu – Mais c'est tout naturel, pour une fois que la presse parle de nos travaux...

D.P. – Bien. Je voudrais tout d'abord vous demander, pour nos lecteurs, si vous pouvez préciser la différence entre un film ethnographique, un film ethnologique, un film anthropologique, un film sociologique et un film cinématographique.

L.-A.M. – Vous me demandez là un exercice des plus périlleux ! Je vais tenter de m'y soumettre, sans garantir de faire l'unanimité. Je dois dire, tout d'abord, que depuis plus d'un demi-siècle, dans chaque rencontre, professionnelle ou non, la même question est posée, sans jamais trouver de réponse satisfaisante. En réalité, ce sont les films eux-mêmes qui répondent. Je dirais quant à moi,

* APASHES (Atelier de productions audiovisuelles pour les sciences humaines et sociales : stages de formation pour les étudiants, accompagnement de projets, productions) – 38290 Frontonas
Courriel : pelligra@club-internet.fr

qu'un film qui intéresse les sciences humaines, c'est n'importe quel film, documentaire ou de fiction (encore que l'on fasse aujourd'hui de moins en moins de différence entre ces genres : un terme semble satisfaire depuis quelque temps, celui de « docu-fiction », auquel j'ajouterais volontiers celui de « fiction documentée »), pour peu qu'il soit regardé par un ou plusieurs représentants de ces disciplines, et qu'ils aient envie d'en discuter. Car quel que soit le genre, le cinéma, depuis ses débuts, « documente » le monde. À nous de croiser, de mettre en question les informations sur les divers pans de la société qu'il décrit. Vous conviendrez avec moi que cela allège considérablement le budget de la recherche, qui peine toujours à attribuer des financements à nos projets.

Ensuite, pour répondre de façon moins légère à votre question, et, si vous le permettez, en me servant de mes propres expériences en ces matières, je vous propose quelques définitions qui restent discutables, car au fond, à quoi bon toutes ces distinctions, quand les cloisonnements d'autre nature viennent eux-mêmes séparer les genres et les gens ?

Le film « ethnographique », ce serait le terrain à domicile, ou encore la possibilité pour les chercheurs d'un laboratoire de faire leur marché dans les situations ou les portraits du quotidien qui leur sont soumis. Observations flottantes, familiarisation des uns et des autres avec cet endoscope malicieux (« l'ethnologie, c'est la mise sur écoute des sociétés sans téléphone », a écrit un jour quelqu'un), événements imprévus. Peut-être des images issues de tournages non professionnels : famille, voyageurs et administrateurs et, pourquoi pas, missionnaires¹ ?

Le film « ethnologique », quant à lui, propose une interprétation de ces données, sur la base d'un projet, d'une étude préalable au tournage, ou d'un travail de montage après analyse

¹ Ceux d'entre eux qui n'auraient pas encore été bouffés ou empalés, chacune de ces opérations pouvant être complémentaire : barbecue ne vient-il pas de « De la barbe à la queue » dans certaines tribus amérindiennes du Canada ? « À moins que la mer n'ait fait son devoir », comme le souhaitait Curtis pour les populations de l'île de Vancouver...

des rushes et lectures multiples, par les confrères, les étudiants et les intéressés sur le terrain. Demeurera toujours la question qui, à mon sens, devrait rester sans réponse décisive ou dogmatique : la théorie se dégage-t-elle des images, ou celles-ci doivent-elles illustrer la théorie, et en sont-elles capables ? Le « territoire » de l'ethnologue ? Un terrain d'amplitude géographique connue, la possibilité de connaître et rencontrer tous les membres de la communauté, et surtout d'organiser des ateliers afin que tout le monde participe, à un degré ou à un autre.

Le film « anthropologique » serait la mise en facteur de données observées sur une aire culturelle délimitée (selon quels critères ?) avec « la mémoire du monde » : savoir-faire et recettes de survie, l'universel dans le particulier et inversement. Mais voilà, l'anthropologie : une définition floue pour tous, un peu ronflante dans le cas des commandes publiques, auréolée du prestige de l'amibe coloniale, ou rescapée, selon les longitudes, des indépendances ou des mouvements indigénistes. Donc besoin de reconnaissance, de légitimité et par contrecoup, langage codé, et pas de glissements esthétiques trop marqués, comme le film devrait nous y inciter naturellement. Ces travaux peuvent faire l'objet de commandes publiques : si l'anthropologue refuse de jouer les griots, celles-ci ne sont nullement honteuses et demeurent, par contre, une promesse de financements permettant l'autonomie de projets futurs. Et puis, il nous faut aussi manger !

Je ne m'étendrai pas sur le film « sociologique », proche du précédent, non sans rappeler, d'une humeur taquine, que leur différence ne réside évidemment pas dans la réduction « indigènes/indigents » que certains ont cru devoir déceler, encore qu'il soit souvent plus aisé de filmer les gestuelles et les simulacres de colère des chefs papous que les mêmes attitudes chez nous, dont la presse et la télévision font leur miel quotidien. Par chance, on nous concède les allées d'immeubles, les lointaines campagnes, les cimetières industriels...

N'oublions pas l'« anthropologie audiovisuelle », qui, selon moi recouvre de nombreux domaines : lecture et interprétation des images produites ou collectionnées par les gens qui font l'objet de

l'enquête (photos de famille...), mais également l'étude du rapport à l'image et des représentations de soi et de l'autre.

Quant au film « cinématographique », ce serait tout simplement quelques chose qui aurait assez d'attrait (et de sérieux), pour inciter le public – y compris les confrères polis qui attendent anxieusement la projection de leur œuvre – à rester dans la salle. Tout texte anthropologique est une écriture : montage des données, recherche, sinon d'un style qui serait trop affirmé, du moins d'un ton, d'une couleur. La littérature scientifique contemporaine, souvent illisible et oublieuse des réalités trop vite ou trop mal observées du terrain, relève parfois d'une architecture, d'une construction qui rappellent les premiers essais de cinéma expérimental ou futuriste des débuts, dans lesquels le sens se dégageait par l'empilage, l'accumulation de « sensations » (cf. le clip musical d'aujourd'hui) plus que par la lecture et la signification immédiates des données visuelles puis audiovisuelles. Je tiens d'ailleurs à rappeler que si nous avons tracé le chemin de nouvelles formes d'implication de la caméra, il y a cinquante ans, nous avons été largement dépassés depuis, mais notre rapport en principe privilégié et long avec les gens et leur réalité devrait nous inciter à redevenir innovants.

J'ajouterais volontiers ce que j'appelle les « fictions ethniques », se déroulant au sein de communautés dont les modèles ancestraux sont encore décelables ou en mesure d'être réactivés pour la caméra (Curtis et Flaherty furent en cela les pionniers), qui disposent de gros moyens, bénéficiant souvent des validations de la communauté concernée et d'un appui scientifique, de qualités techniques et esthétiques, de moyens de diffusion ou de repérage dans les catalogues.

Mais combien de nouveaux réseaux de diffusion de nos jours, qui autorisent à se passer des craintives télés formateuses ? De plus en plus, j'en conviens, mais restant encore très épars, mal recensés, mal identifiés.

D.P. – Justement, où pourra-t-on voir votre film ?

L.-A.M. – Comme tous les autres, dans les médiathèques, sur Internet, en vente directe de DVD et dans le cadre de conférences ou cours publics. Encore faut-il les proposer et ne pas se morfondre en attendant une très hypothétique diffusion sur une chaîne nationale. Ce public, qui s'intéresse d'ailleurs autant à l'aventure et aux stratégies de l'anthropologue qu'aux gens qu'il a filmés.

Cependant, nos centres d'intérêt sont tellement éclatés, souvent décalés par rapport à l'actualité. Et même si des rencontres thématiques permettent des « regards comparés », la dispersion des sujets, des terrains, l'étendue du chantier de la fouille ethnographique donne le vertige, aussi bien aux chercheurs qu'aux spectateurs potentiels. C'est ce qui fait la richesse de notre science, mais on a souvent du mal à connaître les raisons (très souvent subjectives) de nos choix et des oublis inéluctables. Nous donnons souvent l'impression d'avoir sorti, par on ne sait quelle magie, un lapin du chapeau. En revanche, chaque rencontre, chaque diffusion propose un catalogue de méthodes souvent applicables à d'autres situations. Profitons de cette variété.

D.P. – En quoi votre démarche est-elle à la fois scientifique et éthique ?

L.-A.M. – Ou prétend l'être ? J'essaie de respecter quelques règles. Indépendance de l'analyse, se servir du film pour interroger de nouvelles formes d'interprétation possibles, que les courants dominants n'auraient pas relevées, ou tout simplement rejetées et, en même temps, montrer et interroger les images à toutes les étapes de la postproduction. Faire un film « avec » et non pas « sur ». Ou quand le terrain devient atelier. Se servir de l'audiovisuel pour mieux faire comprendre les raisons de notre présence, en tenant compte des rapports différents à l'image selon que nous travaillons auprès de sociétés traditionnelles, demeurées pour quelque temps encore à l'écart des médias, ou de sociétés surgavées d'icônes, en n'oubliant jamais que, chez nous, l'éducation à la lecture documentaire reste à faire : la référence pour toute scène prise « sur le vif » reste, pour bon nombre de téléspectateurs, l'incontournable

Strip tease, émission par ailleurs largement scénarisée. À l'inverse, on disait, au début du cinéma synchrone léger (cinéma direct puis cinéma du réel, etc.), d'une scène quelque peu spontanée : « c'est de l'ethnographie... ». Allez comprendre !

D.P. – On parle de nouvelles technologies de la communication appliquées aux sciences humaines...

L.-A.M. – Désormais, le numérique permet de voir mieux que les yeux : d'une scène qui se déroule dans l'ombre, en arrière-plan, nous pouvons tirer des informations que les protagonistes ne souhaitaient pas forcément exhiber... Dans un tout autre domaine, il faut rappeler que beaucoup de peuples ont accès à Internet, d'où la possibilité d'échanges rapides sur la progression du film en chantier, mais également, on assiste au développement des sites aborigènes, qui font que, désormais, nous ne sommes plus leurs communicants privilégiés².

D'autre part, depuis bientôt deux décennies, on apprend à maîtriser les images de synthèse³, et sans abuser de la très coûteuse technique (cf. *D'autres mondes* de Ian Kounen, par ailleurs très « documenté » et proposant des interprétations qui font appel à des experts de différentes disciplines), nous n'avons plus le droit de l'ignorer. Il y a une quinzaine d'années, une émission à la télévision avec des « spécialistes » que je ne nommerai pas présentait l'arrivée de la vidéo comme un progrès incontournable, or cela faisait déjà 20 ans qu'on utilisait ces techniques. En revanche, qui se souvient que Jean Rouch, qui fut surtout le défenseur de l'image « chimique », annonçait dès les années soixante-dix les usages possibles du vidéo disque, sur lequel on pourrait un jour repérer aisément la séquence à visionner... ? Et puis se dire que les Américains ont

² J'avais pris rendez-vous à la FUNAI, à Brasilia, en 2000 pour consulter ces sites quand, devant les bâtiments de cette institution, en plein centre de la ville, je vois arriver un bus rempli d'Indiens en tenue d'apparat, avec lances et arcs, venus réclamer des droits...

³ À Lyon, l'école Émile Cohl propose, en liaison avec l'université, un DUAIN (diplôme universitaire d'anthropologie et d'image numérique) qui permet aux étudiants de se familiariser avec ces techniques. Mais ces derniers les utilisent encore timidement dans leurs travaux.

entrepris de remastériser en 35mm les films tournés en numérique, « pour la suite du monde ». Mais les stratégies de conservation sont nombreuses, comme le souligne un récent article de Libération au sujet des œuvres vidéo : préservation sur matériel informatique d'époque, émulation logicielle (qui permet de simuler l'ordinateur d'origine sur un ordinateur récent), migration consistant à actualiser les composantes techniques et le code.

D'autres méthodes, à conjuguer avec les dispositifs classiques ? Confier des caméscopes sur le terrain, distribuer des cahiers afin de constituer un journal de bord de la communauté. Faire en sorte que les gens s'approprient le film et tournent des choses qui leur paraissent utiles à une meilleure connaissance de leur milieu, d'événements qui se déroulent lors des longues périodes d'absence du chercheur. Il reste que l'anthropologue doit se réserver la responsabilité du *director's cut*, après les négociations d'usage, au risque de sombrer dans la démagogie. Enfin, faire en sorte que tous les étudiants soient initiés aux techniques audiovisuelles et deviennent soit autonomes, soit capables de diriger une équipe légère, le temps d'un tournage. Que l'outil vidéo devienne le prolongement naturel de la main.

D.P. – Pour préciser ce que vous disiez au début de cet entretien, a-t-on totalement aboli la différence entre fiction et documentaire ?

L.-A.M. – Artaud ou Brecht ? Fascination ou distanciation⁴ ? Dans les deux cas, ce qui fait la qualité d'un film c'est que les acteurs (comédiens rétribués ou interprètes « natifs » et spontanés) soient bons. En fait, toute description ethnologique est le récit d'une aventure : réussir un objet, un rituel, une rencontre, mise en place d'un protocole et négociation, souvent âpre, du rôle de chacun. Aussi nos films doivent-ils être tout autant l'expression des résultats que le récit de la façon dont on les a obtenus.

⁴ On pourra lire, à ce propos, le livre de Jacques Rancière, *Le spectateur émancipé*, 2010. Paris, La fabrique éditions. Il faut également renvoyer à l'étude remarquable de François Niney, *Le documentaire et ses faux semblants*, 2009. Paris, Klincksieck. Synthèse la plus lumineuse, à mon sens, de tout ce qui a été écrit de fort pertinent par ailleurs.

Ainsi, la méthodologie doit être étroitement liée à la création. Il importe qu'elle apparaisse dans le film, que celui-ci soit objet scientifique autonome ou escorté de textes. En somme, le documentaire doit aussi être son propre *making of*.

D.P. – On vous aperçoit parfois dans votre film, n'est-ce pas un risque de dispersion ?

L.-A.M. – N'ayons pas peur d'être à l'image (comme le faisaient les archéologues, donnant ainsi la preuve de leur présence lors de la découverte, ou servant à donner l'échelle). De rendre visible la façon dont on s'est approprié le sujet et les contraintes imposées par la relation aux personnes.

S'interroger sans cesse sur le pourquoi de notre vocation, rester vigilant sur la menace de schizophrénie douce qui nous guette, et faire partager notre goût de la recherche, une fois affranchi de la contrainte du diplôme, s'aider, pour cela, en organisant au mieux les formes et les sons, les couleurs et les vibrations. Cela ne nous ramène-t-il pas à une démarche esthétique, que nous n'osons pas avouer, transférant sur le conteur, le danseur, le musicien, l'artisan, ce goût de la beauté, de la création, qu'il nous serait interdit d'avouer ?

Le cinéma, depuis ses débuts, propose un monde parallèle, dans lequel tout est possible. Nous savons, en permanence, que d'un pas de côté, nous pouvons nous y réfugier, comme dans la rêverie, les drogues, la littérature, la musique... ou les îles lointaines avec ou sans leurs habitants. Une fois que l'on a répondu à la question : qu'est ce que je fais ici (ou « qu'ai-je fait » pour reprendre la phrase du colonel Nicholson à la fin du *Pont de la rivière Kwai*), l'anthropologie attend d'être réinventée selon des normes, des formes qui pourront ou non plaire à la faculté, et qui, à nouveau, redynamiseront la créativité en matière de témoignages sur ces mondes auxquels nous avons un accès (de) privilégié(s).

Quant à l'expérimentation (j'espère qu'il n'y a pas de confrères parmi vos lecteurs), elle est permanente : moi, ma caméra, mon équipe, mes projections aux protagonistes, des reconstitutions vigilantes et documentées... Ce monde que nous avons recréé,

reconstruit à partir du vivant, d'êtres vivants, nous leur devons de leur rendre hommage par la qualité de la restitution. Mais qui est l'auteur ? L'anthropologue-réalisateur ne serait-il pas que l'interprète ? La démission nous guette... On nous a confié des secrets, de famille, de fabrication, d'organisation de la société et du monde, de l'art de la vie : le moins que l'on puisse faire, et le cinéma est la part créative et esthétique de notre travail, s'appuyant sur des productions plus denses avec possibilité de retour en arrière et d'« arrêt sur texte ».

D.P. – Un regret ?

L.-A.M. – Ne pas avoir eu le courage de faire valider mes travaux universitaires avec mes seuls films. Ne pas avoir su les imposer comme un travail scientifique à part entière, sans l'incontournable pavé écrit. Ne pas avoir soumis ces travaux comme étant une production scientifique à part entière et non pas la simple illustration de ma thèse, tout juste regardée, complaisamment par le jury, faute de temps⁵.

D.P. – Ces préceptes, avez-vous eu la possibilité de les transmettre aux futures générations de chercheurs-cinéastes ?

L.-A.M. – C'est ce à quoi je me suis employé, durant un quart de siècle, entre deux tournages, auprès de mes étudiants, que je crois avoir convaincus que la caméra (même le plus modeste caméscope) devait les accompagner en permanence, et qu'ils devaient partager cet outil avec les populations qu'ils étudient. En n'oubliant jamais que, de ces « leçons » je n'ai été que le modeste relais, dans le sillage de « qui vous savez »⁶... Mais aussi en leur montrant le chemin des salles de cinéma : on ne peut avoir une démarche

⁵ Ces remarques, pour les besoins de cette « fiction ». En réalité, l'auteur a eu la chance de bénéficier, dans un autre temps, de la compréhension de sa « patronne » de DEA puis de thèse, Germaine Tillion, qui avait bien voulu prendre le pari de l'image... Par ailleurs, rendons ici hommage à Jean-Dominique Lajoux, qui a très tôt inscrit au générique de ses films : « Une publication du CNRS ».

⁶ Ma petite contribution, « Nous avons osé », lors du colloque « le Projet Jean Rouch » en 2009.

audiovisuelle en étant ignorant (parce que commerciaux, etc.) des classiques ou du cinéma d'aujourd'hui. Car si on n'aime pas le cinéma, sous toutes ses formes, mieux vaut s'abstenir.

D.P. – Pouvez-vous nous parler de votre prochain film ?

L.-A.M. – Ce sera une fiction, malgré la frontière floue entre les genres, je l'ai rappelé, écrite en commun, confirmant encore plus cette nécessité du droit de regard, avec l'espoir de salles pleines... Car pourquoi rester confinés, sans public ?

Pour une fois, les protagonistes seront payés, comme acteurs, et percevront des droits d'auteurs. Cela les changera des captations plus ou moins surnoises et aux destinations imprécises de nos films. Un vrai contrôle, échange, négociation, et apprentissage de l'écriture du cinéma, qu'il soit à vocation scientifique ou non. En tous cas, une fiction « documentée » par quarante années de fréquentation plus ou moins régulière des « sujets de la tribu ».

Un garde fou, également, contre la tentation d'aller toujours plus loin dans l'intimité des gens : le découpage, le *story-board* servant de référence, et n'excluant nullement les faits non programmés pouvant survenir, les suggestions de dernière minute... Et puis, qui nous dit que ces « histoires du monde » ne seront pas plus crédibles si, dans mille ans, des extra-terrestres redécouvrent les archives de nos civilisations, que tous nos documentaires ? Car, dans les deux cas, la vie n'est que ce l'on veut bien en montrer ou en raconter. Je vous trouble ?

D.P. – C'est, en effet, un peu inattendu

L.-A.M. – Tant pis. Vos lecteurs vont avoir une curieuse idée de la profession (dites-leur bien que tout ceci n'engage que moi !). D'ailleurs, s'agit-il d'une profession ? Un métier qui cherche constamment à se définir, tout en ayant cessé de croire à son utilité. Quel détachement, quel aveu d'un profond égoïsme qui, du coup, devrait nous inciter à aller jusqu'au bout de nos envies, du secret à la lumière, du sérieux gris de nos productions.

Vers le refus de la « délectation morose ». Sinon, en bout de parcours, cette terrible question qui nous sautera à la figure : « Qu'avons-nous fait de notre talent ? »

J'aimerais également réaffirmer cette conviction : la liberté de création induite par le cinéma doit nous autoriser à nous aventurer vers d'autres thématiques de recherche que celles raisonnablement autorisées (imaginées ?) à ce jour ou, en tous cas, trop timidement abordées.

Enfin je voudrais poursuivre par cette hypothèse : imaginons un instant que, tout comme dans *Le sacrifice* de Tarkovski, la télévision (l'unique et dernière chaîne en état de diffuser) annonce une fin imminente du monde, une « solution finale » pour la trop décevante humanité et propose à ses téléspectateurs de choisir, avant la clôture définitive de ses émissions, un film, un dernier (on pense également à *Soleil vert*, à *Mélancholia*). Après le vote par Internet (encore accessible pour quelques heures), le résultat serait : *Nanouk* ! Pour les recettes de survie ? Pour la préfiguration des paysages d'après le cataclysme ? Non, seulement parce que ce film a fait rêver des générations, depuis bientôt un siècle.

Un siècle à se demander comment discerner le vrai, le réel pris sur le vif, du reconstitué, du complice, à imaginer les théories sous-jacentes, à imaginer la réalité lointaine, passée, présente, future de ce qui est montré, mais sans aucun doute quant à la terrible beauté des choses, des éléments, des personnes. De ces gens qui demeurent, selon le mot de Jean Malaurie, « la sève de l'humanité ». Encore a-t-il fallu un interprète talentueux à ces auteurs-compositeurs qui ont, au fil des siècles, inventé une partition pour une symphonie universelle.

Mais je voudrais poursuivre en cessant de me cacher derrière le masque dont je me suis affublé, d'un esprit taquin, au début de ce témoignage, et évoquer brièvement quelques repères dans mon aventure d'anthropologue-cinéaste, sous la forme d'une chronologie pour rendre compte des évolutions techniques et d'une adaptation aux nouvelles facilités et aux nouvelles contraintes.

– 1974. Après trois années de séjour sous la tente aux côtés des pasteurs nomades sahariens, je « déballe » enfin ma caméra 16mm. Disposant d'une heure de pellicule, et d'un magnétophone non synchrone, je ne puis me hasarder à une observation flottante ; j'écris donc une continuité qui raconte les aspirations du groupe à

changer de mode de vie, reflet de mon sujet de thèse. J'attribue ainsi à chacun un rôle plausible. Beaucoup de vent dans le désert pour capter correctement des ambiances : nous nous réunissons alors sous ma tente et improvisons, avec les jeunes du campement, les divers bruitages... J'écris en arabe la chanson qui sur une mélodie traditionnelle évoque les difficultés et aspirations du moment. Duo de flûte et de voix de deux amis. L'année suivante, je suis en montage à Paris. Je retrouve dans une infâme chambre du trop célèbre îlot Chalon, près de la gare de Lyon, deux membres du groupe qui, entre temps, ont émigré. L'un deux, dans l'auditorium, va commenter le film, en voix off improvisée (du déjà vu, n'est-ce pas ?). Puis, quelques mois après, présentation de la copie finale dans la salle de cinéma de la ville voisine, à destination de tous les hommes qui ont pu trouver un moyen de transport. Le film s'appelle *l'Arche*, mais j'y reviendrai plus loin.



Femmes nomades sédentarisées
(Photo : Daniel Pelligra)

– 1975. De passage à Grenoble, je fais la connaissance de Jean-Pierre Beauviala qui m'accorde un peu de temps pour me présenter la toute récente Äaton 16 (autonomie, poids, ergonomie – le chat sur l'épaule – le silence). Et l'étonnante « Paluche », dont Claude Lanzmann fera l'usage que l'on sait pour certaine séquence piratée de *Shoah*. Équipement quelque peu coûteux et donc, en attendant...

– 1976. J'ai fait acheter par le Centre de recherches d'Alger où je suis recruté de la vidéo dite légère (!). Très vite nous décidons de tourner un film sur les bijoux kabyles, en langue « vernaculaire » (on n'est jamais trop prudent, et le Printemps berbère n'avait pas encore éclos). Chaque soir, les bijoutiers viennent visionner les rushes et décider avec nous de ce qu'il faut refaire, si le geste est mal accompli, ou dire autrement si l'expression reste encore timide. Puis, évidemment, projection du film dans le village l'année suivante.

– 1978, 79, 80. La grande fête des zaouïas de Timimoun. Une approche timide la première année, bien que d'autres chercheurs de notre équipe aient déjà abordé ce terrain. Images encore discrètes, courtoisement tolérées, mais sans que nous soyons amenés à expliquer clairement notre projet. L'année suivante, grâce à l'alimentation de la Land Rover, projection des rushes aux dignitaires et aux fidèles. Nous avons enfin matière à discussion, et des indications sur les moments à ne pas rater de ce rituel très étendu géographiquement. La troisième année, nous venons avec trois caméras Super 8mm, afin de rendre compte de la dispersion simultanée des actions, puis lors de la cérémonie de la rencontre finale, assurer les champs-contre champs nécessaires, être à la fois observateurs à distance et « embarqués » au sein de la foule. Sable et poussière : les caméras devaient finir là leur carrière. Treize heures de rushes pourtant, non montés qui attendent, dans un sous-sol du centre de recherche, que quelqu'un reprenne l'initiative... Conclusion (provisoire ?) : le Super 8mm dont on attendait beaucoup à l'époque, révélait, dans les dunes, ses limites, contrairement au 16mm, utilisé quelques années plus tôt, notamment lors d'un tournage, au long cours d'une méharée, sur le commerce de dromadaires entre le Hoggar et la Libye. La caméra, démontable, permettait un nettoyage régulier.

– 1983. Retour en France et au 16mm. Urgence de filmer la tradition des conscrits de l'Isère, qui s'étirole inéluctablement depuis la disparition du Conseil de révision. Budget restreint pour assurer l'achat de pellicule, envoi au labo qui, au vu du négatif, me rassure sur la qualité technique des rushes et accepte de « geler » la facture.

Puis une année et demie avant de trouver le budget d'une copie positive et découvrir enfin les images. Filmer coûte que coûte ? Car l'incertaine vidéo de l'époque, en matière de conservation, ne garantissait guère la longévité attendue des films sur le Patrimoine.

La 14 ne périra pas sera montré au Bilan du film en 1985, ainsi qu'à la Sélection Écrans ouverts à Cannes, cette même année. Puis de très nombreuses projections et conférences en Rhône-Alpes, durant une dizaine d'années. C'est désormais la vidéo du télécinéma qui me sert de master, la copie 16mm ayant été carbonisée lors d'un incendie. Film, flammes.

Mais la leçon de modestie, ce sont finalement les conscrits qui vont me l'administrer : « On aime bien ton (notre) film, mais on voudrait surtout que tu nous fasses une copie de tous les rushes... »

– 1987-1989. *Palmyre, tentes et chapiteaux*, ou les étapes de la sédentarisation dans la région de Palmyre, en Syrie. Trois heures de groupe électrogène, chaque jour, à l'épicerie du village, pour recharger les batteries à faible autonomie de l'époque. Il faut jongler, et ne pas se prendre à regretter ma bonne vieille Paillard Bolex à ressort...

– 1987-1993. *Rochemelon* : Le plus haut pèlerinage des Alpes (à plus de 3600 m), à la frontière franco-italienne. Sandra Assandri, ethnologue et réalisatrice turinoise et moi-même, décidons de monter, chacun de notre côté avec les fidèles et les curés et évêques des deux vallées, puis de nous retrouver au sommet et d'échanger nos impressions et nos images. Une première ascension nous convainc que le sujet dépasse largement le scoop d'un dimanche d'août. Quatre années plus tard, après avoir enquêté et filmé, nous avons le sentiment d'avoir enfin perçu les enjeux du pèlerinage. Ancré dans le Moyen Âge, il renvoie au culte des déesses mères, à celui de la Vierge, aux rivalités entre vallées, aux diverses formes d'expression du sentiment religieux, à l'art sacré (fresques, *ex-votos* et baroque savoyard), aux conflits (occupation de la Savoie par les troupes de Mussolini), aux percements de tunnels et aux peurs réactivées autour d'une hypothétique vengeance de la montagne. C'est dire la complexité du projet, pour lequel nous avons clairement choisi de ne pas en montrer que la partie « rituels ». Des

kilos (et kilomètres) de rushes, avec cette particularité que, faute de budget, nous avons dû tourner avec les matériels disponibles : VHS, U Matic, vidéo 8, Bétacam, jusqu'aux archives familiales en Super 8mm confiées par les cinéastes amateurs de la région.

L'un des enjeux, parmi tant d'autres, fut de regrouper autant que possible les séquences issues des mêmes supports afin de ne pas créer trop de gêne à la projection, sans altérer la logique et la continuité du sujet. Le film (2x52 min.) fut notamment vendu aux hôtels de la Haute-Maurienne, afin que les clients-touristes se fassent une idée de l'identité et de l'histoire de la région, au-delà des clips des syndicats d'initiative vantant la beauté des moniteurs (trices), la qualité de la neige, l'endurance des chiens de traîneaux et l'excellence des fromages. Mais ce qui mérite peut-être d'être souligné, c'est que ce film, prévu pour des diffusions sur écrans TV, fut un jour projeté dans la salle du Manège, à Chambéry, sur grand écran, et que je m'aperçus à cette occasion qu'il avait été (inconsciemment ?) tourné pour ce type de diffusion : héritage de ma période 16mm sans doute, mais plus certainement influence du milieu (paysages, rapport au temps) sur le rythme du film.

– 2000-2012. *Turquies d'ici, les Frouzes, La gloire de nos pères, L'île orpheline* : migrations turque, suisse, maghrébine, sicilienne. Autant d'occasions de me mettre au service d'une demande des communautés immigrées, de rendre compte des étapes du montage (tantôt sur l'ordinateur installé à la maison, tantôt dans le bus aménagé en salle de cinéma, qui trône, sous son camouflage militaire, le long de la haie) et de projeter le film (la place du village pour le film sicilien lors des retours de l'été, l'Institut Lumière pour la communauté suisse de Rhône-Alpes et du Valais, les nombreuses séances animées par les pères retraités algériens).

– 2009. *Les recettes du grand parc*. Sous la forme d'un cours de fac donné au moyen d'images du terrain, le Parc de Miribel-Jonage, situé aux portes de Lyon qui accueille une foule de communautés de toutes origines, un film de recettes d'anthropologie et de gastronomies comparées. Tournage en numérique. Au moment crucial d'une rencontre entre trois populations qui n'ont pas les mêmes pratiques et interdits culinaires autour du

même barbecue, le caméscope me lâche. Vatel en sa cuisine ? Non : j'utilise la fonction vidéo de mon appareil numérique de poche, et le tour est joué. Grimace du monteur, mais la séquence est sauvée. Du coup, comme le petit enfant chétif qui fait l'objet de toute l'affection de ses parents, frères et sœurs, c'est celle que je préfère.

– 2011-2012. *Cinq saisons*. Je m'installe dans un petit espace au-dessus de l'étable de la ferme des Liaudes, en Beaufortain. Éleveurs amis de longue date (ski, montagne, table et chambres d'hôtes). Idée de monographie d'une exploitation à la fois moderne et ancrée dans la tradition : la maison abrite deux sœurs et un frère. La plus jeune sœur vit avec un gars de la vallée voisine, avec qui elle a deux enfants, 16 et 21 ans, qui se destinent aux métiers de la montagne. Tout ce monde se croise au laboratoire lactique, à l'étable, à l'alpage, dans les couloirs et autres espaces de la maison (imaginons les occupants de la ferme de *Goupi Mains-rouges*, en beaucoup moins pingres). Bref, du gibier pour ethnologue, « Bédouins des Alpes », comme j'aime parfois les taquiner. Tournage sur une année (la cinquième saison est celle du montage), première maquette de 4h20 (il paraît que je fais toujours trop long, comme on peut le vérifier avec le présent article, mais c'est le temps de l'anthropologie et même si contrairement au livre, dans le cinéma quelqu'un tourne les pages à notre place, rien n'interdit aujourd'hui de faire un arrêt sur images, le temps de digérer ce qui précède, avant de poursuivre). Le prémontage, qui sera peut-être définitif après les commentaires de la famille et les éventuelles retouches inclut des scènes de visionnage des rushes en leur compagnie et leurs suggestions à chaud sur le complément de séquences à emmagasiner (j'allais écrire « engranger »). Outres les autres diffusions envisagées (voir plus haut) il se pourrait que le coffret DVD soit proposé aux clients, à côté des produits de la ferme vendus sur les marchés des stations voisines, cinq jours par semaine.

Mais surtout, je m'aperçois que devant cette matière organisée, le travail de l'anthropologue pourrait enfin démarrer. Certes ma connaissance du milieu est ancienne, tant historique qu'ethnologique (matières indissociables ici, tant les érudits locaux

ont produit de textes), et les premières interprétations que je propose à la fin du film, face caméra (*Planète Baruya* et Maurice Godelier donnant régulièrement rendez-vous au spectateur au cours du montage reste pour moi un modèle) se veulent un bilan, sans jargon professionnel. Pourtant je me dis que les discours sur les usages potentiels du film ethnographique d'il y a soixante ans trouvent ici leur application : que disent les images, que je n'ai pas vu, faut-il laisser le spectateur terminer le film (Jean Renoir), de quel parti pris le montage rend-il compte, quel est le vrai sujet (c'est un film sur quoi... et sur qui ?), faut-il tenter de tout maîtriser ? Chers confrères, au secours ! J'ai pourtant l'habitude d'assumer tout seul, ce qui n'est pas la meilleure compagnie possible. La solitude du monteur de fond.

– 1974-2013. *Sidi Slimane ou les sujets de la tribu*. J'ai évoqué *L'Arche*, plus haut. Entre temps, mes amis (mais où donc est la fameuse « distance » ethnographique : on ne m'empêchera pas d'affirmer que l'arabe est devenu ma langue « fraternelle ») se sont sédentarisés, cultivent leurs jardins, envoient leurs enfants à l'école, parfois même à l'université, fréquentent la mosquée à deux pas de chez eux. Depuis une dizaine d'années, j'envisage de lui donner une suite : que sommes-nous devenus, quatre décennies plus tard ?



Sadi Belghitar et sa famille
(Photo : Daniel Pelligra)

L'option est assez claire : scénario sur la base de l'interrogation, par des enfants des deux communautés qui se côtoient désormais, Arabes et Noirs des oasis de l'Oued Righ, sur les mode de vie respectifs et les relations de leurs parents et grands-parents, au siècle dernier témoignages des anciens, mais on se souvient qu'un ethnologue avait séjourné là, jadis. On va donc faire appel à sa mémoire, à ses archives (films, photos, écrits) qui permettront peut-être d'envisager des reconstitutions. Le chaînon manquant ? Je passe sur les rapports à l'image (la vie était-elle en noir et blanc, autrefois, va-t-on montrer les femmes dévoilées de *L'Arche* ?), les péripéties d'une histoire d'amour difficile entre gosses issus de deux communautés, pour en venir enfin aux conditions techniques : tournage en pellicule, peu de rushes, comme au bon vieux temps, avec, en parallèle, un *making of* vidéo qui sera intégré au montage final : mêler délibérément les supports, la vidéo prenant le relais au « coupez » du réalisateur. Mes complices d'avant sont enthousiastes, d'autant que, comme par le passé, nous pourrions négocier, avec le scénarimage, les limites des indiscretions et leurs suggestions de dernière minute. Projet ambitieux, promesse de sueur, de sang (les moutons des méchouis) et de larmes (de rires, car les plaisanteries sont, depuis toujours, le ton de nos relations de presque parents). Aboutira-t-il ? Toujours est-il que les repérages effectués en 2007 et les entretiens filmés sur les engagements des uns et des autres au sujet de la faisabilité du film ont été sélectionnés, comme tels, au Festival Jean Rouch 2010 avec pour sous-titre : *Repérages...*

À l'issue de cette esquisse de rétrospective (je fais grâce au lecteur des épopées engendrées par la réalisation des quelques quarante autres films, pas tous à tendance ethnographique d'ailleurs), une dernière réflexion sur la continuité pellicule, analogique, numérique, images de synthèse, bientôt 3D et autres développements à venir, et en écho aux élucubrations du Mierlu de la fiction initiale : quel que soit le support, et dans la perspective d'un retour au terrain ou de rencontres avec le public, il nous faut cultiver nos talents de conteurs. La *science* nous en sera peut-être un jour reconnaissante, mais c'est en tous cas par cette activité que

j'espère terminer ma carrière, dans les derniers campements ou sur les marchés sahariens. Avec ou sans caméra.

Et si ce genre de texte pourrait être interprété comme un testament, je veux souligner ici que je tiens encore fermement mon flambeau, et que s'il n'est pas question pour le moment de le passer, rien n'interdit de l'utiliser pour en allumer d'autres.

* * *